

TERCERA PARTE:  
MAQUIAVELO Y LA POÉTICA DE LA «VIRTÚ»

Fondo Editorial  
Casa de las Américas

Este ensayo fue escrito en 1962. Estaba destinado a presentar el espectáculo *La Mandrágora*, comedia de Maquiavelo, montada por el Teatro Arena de San Pablo en 1962-1963, y dirigida por mí.

Para este libro pensé inicialmente en suprimir el capítulo III, que trata más específicamente de la pieza y de sus personajes. Me pareció, sin embargo, que esa supresión haría perder el hilo del asunto. Quise también agregar algunos capítulos nuevos, especialmente sobre las «Metamorfosis del Diablo», pero temí la hipertrofia de algunos aspectos del esquema general en perjuicio del todo. Debo aclarar que este ensayo no pretende estudiar exhaustivamente las profundas transformaciones por las que pasó el teatro bajo el comando burgués. Pretende solo realizar una esquematización de estas transformaciones. Todo esquema es insuficiente y conocí ese peligro antes y después de emprender la tarea.

## I. LA ABSTRACCIÓN FEUDAL

Según Aristóteles, Hegel o Marx, el arte, en cualquiera de sus modalidades, géneros o estilos, constituye siempre una forma sensorial de transmitir determinados conocimientos, subjetivos u objetivos, individuales o sociales, particulares o generales, abstractos o concretos, super o infraestructurales. Esos conocimientos, agrega Marx, son revelados de acuerdo con la perspectiva del artista o del sector social en que está arraigado, o que lo patrocina, paga o consume su obra. Sobre todo de aquel sector de la sociedad que tiene el poder económico, o con él controla los demás poderes, estableciendo las directrices de toda creación, sea artística, científica, filosófica o cualquier otra. A ese sector, evidentemente, le interesa transmitir aquel conocimiento que lo ayude a mantener el poder, si ya lo posee en forma absoluta o, en caso contrario, que lo ayude a conquistarlo. Eso no impide, sin embargo, que otros sectores o clases patrocinen también su propio arte, que venga a traducir los conocimientos que le son necesarios y que, al hacerlo, utilicen su propia perspectiva. El arte dominante, entre tanto, será siempre el de la clase dominante, ya que esta es la única poseedora de los medios para difundirlo.

El teatro, de modo particular, es determinado por la sociedad mucho más severamente que las demás artes, dado su contacto inmediato con el público y su mayor poder de convencimiento. Esa determinación alcanza tanto a la presentación exterior del espectáculo como al propio contenido de las ideas del texto escrito.

En el primer caso, basta recordar las enormes diferencias entre, por ejemplo, la técnica formal de un Shakespeare y de un Sheridan, la violencia del primero y la delicadeza del segundo, los duelos, los motines, las hechicerías y los fantasmas de un lado y, del otro, las pequeñas intrigas, los sobreentendidos, la complejidad estructural de los pequeños enredos. Sheridan no sería eficaz si tuviese que enfrentar al violento y tumultuoso público isabelino, de la misma manera que Shakespeare sería considerado por los espectadores de Drury Lane, en la segunda mitad del siglo XVIII, un salvaje torturador de personajes, sanguinario y grosero.

En cuanto al contenido, los ejemplos que pueden ser citados no son tan obvios, aunque la influencia social pueda ser verificada sin mayor esfuerzo, tanto en las actuales carteleras del teatro paulista, como en la dramaturgia griega.

Arnold Hauser, en su libro ya citado *Historia social de la literatura y el arte*, analizando la función social de la tragedia griega, escribe que los aspectos exteriores del espectáculo teatral para las masas eran indudablemente democráticos; sin embargo, el contenido de las tragedias se revelaba aristocrático. Se exaltaba al individuo excepcional, distinto de todos los demás mortales, o sea, el aristócrata. El único progreso de la democracia ateniense fue el de sustituir gradualmente la aristocracia de sangre por la del dinero. Atenas era una democracia imperialista y las guerras traían beneficios solo para la parte dominante de la sociedad. El Estado y los hombres ricos pagaban la producción de los espectáculos, de modo que no permitirían nunca la puesta en escena de piezas cuyo contenido fuese contrario al que juzgaban conveniente.

En la Edad Media el control de la producción teatral, ejercido por el clero y la nobleza, era aún más eficaz, y las relaciones entre el feudalismo y el arte medieval pueden ser fácilmente mostradas a través del establecimiento de un tipo ideal de arte que, claro está, no tiene necesidad de explicar todos los casos particulares aunque muchas veces se encuentren ejemplos perfectos.

La casi autosuficiencia de cada feudo, el sistema social, de estamentos rígidamente estratificados, la escasa importancia y la ausencia casi total del comercio, debían producir un arte en el cual, dice Hauser, no existía ninguna comprensión del valor de lo que es nuevo y que, por el contrario, procuraba preservar lo viejo y lo tradicional. Faltaba en la Edad Media la idea de competencia que solo aparece con el individualismo.

El arte feudal procuraba alcanzar los mismos objetivos del clero y de la nobleza; inmovilizar a la sociedad perpetuando el sistema vigente. Su característica principal era la despersonalización, la desindividualización, la abstracción. Como dice Hauser:

El arte cumplía una misión coercitiva y autoritaria, inculcando en el pueblo, solemnemente, una actitud de respeto religioso por la sociedad tal cual era. Presentaba un mundo estático, estereotipado, en el que todo era genérico, homogéneo. Lo trascendental se tornó mucho más importante, y los fenómenos individuales y concretos no tenían ningún valor intrínseco, valiendo exclusivamente como símbolos y señales.

La propia Iglesia simplemente toleraba y, más tarde, utilizaba el arte como un mero vehículo de sus ideas, dogmas, preceptos, mandamientos y decisiones. Los medios artísticos significaban una concesión que el clero hacía a las masas ignorantes, incapaces de leer y de seguir un razonamiento abstracto, que podía ser alcanzada exclusivamente a través de los sentidos.

La identidad que se procuraba plantear entre los nobles y las figuras sagradas estaba enfatizada por la tentativa de establecer una inquebrantable alianza entre los señores feudales y la divinidad. Por ejemplo: la presentación de las figuras de santos y nobles, especialmente en el arte románico, era siempre frontal, y esos personajes no podían ser pintados trabajando, sino

siempre ociosos, lo que era característico del señor poderoso. Jesús era pintado como si fuese un noble y el noble como si fuese Jesús. Desgraciadamente, Jesús fue crucificado, y murió después de intensos padecimientos de orden físico: y aquí la identificación ya no interesaba a la nobleza. Por lo tanto, aun en las escenas de sufrimiento más intenso, Jesús, san Sebastián y otros mártires, no mostraban en el rostro ninguna señal de dolor y, por el contrario, contemplaban el cielo con extraña bienaventuranza. Los cuadros en que Jesús aparece crucificado dan la idea de que está apenas apoyado en un pequeño pedestal y desde allí contempla la felicidad causada por la perspectiva de volver muy pronto a la dulce convivencia con el Padre Celestial.

No es fortuito que el tema principal de la pintura románica haya sido el Juicio Final. Este tema es, realmente, el más capaz de intimidar a los pobres mortales, mostrándoles terribles castigos y eternos placeres espirituales a su elección. Sirve, además, para recordar a los fieles que sus sufrimientos terrenos son solo un sustancial acervo de buenas acciones que serán asentadas a su crédito en el libro-caja de san Pedro, que cierra la cuenta individual de cada uno de nosotros en el momento de nuestra muerte, verificando nuestro superávit o nuestro déficit. Este libro de debe-haber es una invención renacentista que aún hoy realiza verdaderos milagros, haciendo felices a los sufrientes que tienen suficiente fe en el Paraíso.

Como la pintura, el teatro reveló también una tendencia abstractizante en cuanto a la forma, y adoctrinante en cuanto al contenido. Frecuentemente, se acostumbra a decir que el teatro medieval era no-aristotélico. Creemos que cuando se hace tal afirmación es porque se tiene en mente el aspecto menos importante de la *Poética*, o sea, la infelizmente célebre ley de las tres unidades. Esta ley no tiene ninguna validez como tal, y ni siquiera los trágicos griegos la obedecían rigurosamente. No pasa de una simple sugerencia, dada en forma casi accidental e incompleta. La *Poética* de Aristóteles es, por encima de todo,

un perfecto dispositivo para el ejemplar funcionamiento social del teatro. Es un instrumento eficaz para la corrección de los hombres capaces de modificar la sociedad. Es bajo este aspecto social que la *Poética* debe ser encarada, pues solo en él reside su importancia fundamental.

En la tragedia, lo importante para Aristóteles era su función catártica, su función purificadora del ciudadano, según los criterios de los hombres en el poder. El conjunto de sus teorías se sintetiza en un todo armónico que demuestra la manera correcta de purificar a la platea de todas las ideas o tendencias modificadoras de la sociedad. En este sentido, el teatro medieval era aristotélico, aunque no se utilizasen los mismos recursos formales sugeridos por el teórico griego.

Los personajes típicamente feudales no eran seres humanos, sino abstracciones de valores morales, religiosos, etcétera; no existían en el mundo real y concreto. Los más típicos se llamaban Lujuria, Pecado, Virtud, Ángel, Diablo, etcétera. No eran personajes-sujetos de la acción dramática, sino simples objetos portavoces de los valores que simbolizaban. El Diablo, por ejemplo, no tenía libre iniciativa: solo cumplía su tarea de tentar a los hombres diciendo las frases que esa abstracción pronunciaría, necesariamente, en tales ocasiones. Del mismo modo, el Ángel, la Lujuria y todos los demás personajes que simbolizaban el bien y el mal, lo cierto y lo errado, lo justo y lo injusto, actuaban, evidentemente, según la perspectiva de la nobleza y del clero que patrocinaban ese arte. Las piezas feudales tenían siempre un carácter moralizante y ejemplar; los buenos eran recompensados y los malos castigados. Podrían, esquemáticamente, ser divididas en dos grupos: piezas del pecado y piezas de la virtud.

Entre las piezas de la virtud podemos recordar la *Representación y fiesta de Abraham e Isaac, su hijo*, de Belcari, casi contemporáneo de Maquiavelo. La pieza cuenta la historia de este fiel siervo de Dios, siempre dispuesto a obedecer, aun siendo la orden superior incomprensible e injusta (de la misma manera,

todo vasallo debía obedecer a su soberano, sin indagar la justeza de sus resoluciones). Abraham, buen vasallo, estaba siempre dispuesto a cumplir las órdenes emanadas del Cielo. La pieza narra su cumplimiento del deber y, después, la intervención «hitchcoquiana» de un Ángel que surge en escena en el momento exacto en que Abraham bajaba la espada sobre el tierno e inocente cuello de su hijo, cumpliendo así su sagrado deber. El Ángel se regocija con el padre y el hijo, elogiando la servil conducta de ambos y revelando la enorme recompensa que tendrán por haber obedecido tan ciegamente la voluntad de Dios, el Soberano Supremo: como recompensa, el Señor le ofrece a Abraham la llave de la puerta de sus enemigos. Es de suponer que sus enemigos no eran tan buenos vasallos como él...

Entre las piezas del pecado debe ser citada una, también bastante tardía, de autor anónimo inglés y de la cual ya hemos hecho referencia: *Todomundo*. Cuenta la historia de Todomundo en la hora de la muerte e indica la manera correcta de proceder a fin de ganar la absolución en esa hora extrema, por grandes que hayan sido los pecados anteriormente cometidos. Esto se hace a través de un buen arrepentimiento, una buena penitencia y, por supuesto, la aparición providencial del Ángel portador del perdón y de la moral de la historia. Aunque los ángeles no hayan sido vistos últimamente con mucha frecuencia aquí en la Tierra, esta pieza continúa siendo representada con bastante éxito e infunde aún cierto temor.

No es de extrañar que los dos ejemplos citados, tal vez los más típicos de la dramaturgia feudal, hayan sido escritos cuando la burguesía ya estaba bastante desarrollada y fuerte: los contenidos se aclaran en la medida en que se agudizan las contradicciones sociales. Tampoco es de extrañar que el teatro más típicamente burgués esté siendo escrito aún ahora... cuando la burguesía empieza a ver su fin.

Las piezas demasiado dirigidas hacia un solo objetivo corren el riesgo de contrariar un principio fundamental del

teatro que es el conflicto, o la contradicción o cualquier tipo de choque o combate.

¿Cómo le fue posible al teatro feudal resolver este problema? Poniendo en escena a los adversarios, pero presentándolos de tal forma y manipulando el enredo de tal manera que el desenlace pudiese ser previamente determinado. En otras palabras: adoptando un estilo narrativo y colocando la acción en el pasado, evitándose la dramaticidad y la presentación directa y presente de los personajes en choque. Karl Vossler<sup>14</sup> observa curiosamente que no conoce un solo drama medieval en que el Diablo sea «concebido y presentado como un digno adversario de Dios; es fundamentalmente el vencido, el subordinado». Su papel es frecuentemente secundario y muchas veces cómico. Aún hoy se acostumbra a hacer hablar al Diablo una lengua extranjera, obteniéndose con este recurso un efecto ridiculizante, al mismo tiempo que debilita una de las partes del litigio y fomenta el racismo.

Desgraciadamente para la nobleza feudal, nada es eterno en este mundo, inclusive, los sistemas políticos y sociales que surgen se desenvuelven y dan lugar a otros que sufrirán igual destino. Y con la burguesía naciente surgió un nuevo tipo de arte, una nueva poética, a través de la cual comenzaron a ser traducidos nuevos conocimientos, adquiridos y transmitidos de acuerdo con una nueva perspectiva. Maquiavelo es uno de los testimonios de esas transformaciones sociales y artísticas, él es el iniciador de la poética de la «virtú».

<sup>14</sup> Karl Vossler: *Formas poéticas de los pueblos románicos*, Buenos Aires, Losada.

## II. LA CONCRECIÓN BURGUESA

Con el desarrollo del comercio, ya a partir del siglo XI, la vida comenzó a trasladarse del campo a las recién fundadas ciudades, donde se construyeron depósitos y se establecieron bancos, donde se organizó la contabilidad mercantil y se centralizó el comercio. La lentitud de la Edad Media fue sustituida por la rapidez renacentista. Esa rapidez se debía al hecho, observa Alfred von Martin,<sup>15</sup> de que cada uno comenzaba a construir para sí mismo y no para la gloria del Dios eterno que, de tan eterno que era, no parecía tener prisa en recibir las pruebas de amor dadas por sus temerosos fieles.

En la Edad Media se podía trabajar en la construcción de una iglesia o castillo durante siglos, puesto que se construía para la comunidad y para Dios. A partir del Renacimiento se comenzó a construir para los mismos hombres perecederos y nadie podía esperar tanto tiempo.

La ordenación metódica de la vida y de todas las actividades humanas pasó a ser uno de los principales valores aportados por la burguesía en formación.

Gastar menos de lo que se gana, economizar fuerzas y dinero, administrar económicamente tanto el cuerpo como la mente, ser trabajador en contraposición a la ociosidad señorial medieval: estos pasaron a ser los medios de que

<sup>15</sup> Alfred von Martin: *Sociología del Renacimiento*, México, F. C. E.

disponía cada individuo emprendedor para elevarse socialmente y prosperar.

La burguesía naciente alentó el desarrollo de la ciencia por ser necesario para su objetivo de promover un aumento de producción que facilitase mayores lucros y acumulación de capital. Era tan necesario descubrir nuevos caminos para las Indias como hallar nuevas técnicas de producción y nuevas máquinas que hiciesen rendir mejor la fuerza de trabajo que el burgués arrendaba.

La misma guerra comenzó a hacerse de una manera mucho más técnica que antes, principalmente a causa de las nuevas armas de fuego, perfeccionadas y usadas con mayor abundancia. Los ideales de la caballería necesariamente debían desaparecer: decenas de audaces «Cid campeadores» podían ser eliminados con la bala de un solo cañón, disparado por el más tímido y cobarde de los soldados.

En esa nueva sociedad contabilizada, escribe Von Martin, el valor y la capacidad individual de cada hombre se volvieron más importantes que el estamento en el cual había nacido, y hasta el mismo Dios se transformó en el juez supremo de los cambios financieros, el invisible organizador del mundo, siendo el mundo considerado como una gran empresa mercantil.

Con Dios se trabaron relaciones de cuenta corriente, práctica que aún hoy corresponde a las buenas acciones del catolicismo. La limosna es el modo contractual de asegurar la ayuda divina. La bondad cedió lugar a la caridad.

Este nuevo dios propietario, el dios burgués, exigía una urgente reformulación religiosa, que no tardó en llegar a través de la fórmula del protestantismo. Decía Lutero que la prosperidad no era más que la recompensa dada por Dios a la buena dirección de los negocios, a la buena administración de los bienes materiales. Y para Calvino no existía manera más segura de reivindicarse en vida como los electos de Dios que enriquecerse aquí en la tierra. Si Dios estuviese contra determinado individuo, evitaría que se enriqueciese. Si se enri-

quecía, eso significaba que realmente Dios estaba de su lado. El capital acumulado pasó casi a denotar la gracia divina. Los pobres, los que trabajaban con sus brazos, los obreros y los campesinos, eran solo una legión de no elegidos, que no podían enriquecerse porque Dios estaba en su contra, o, por lo menos, no los ayudaba. En *La Mandrágora*, comedia de Maquiavelo, Fray Timoteo utilizaba la Biblia de una manera típicamente renacentista, mostrando que el libro sagrado había perdido su función normativa del comportamiento de los hombres, para transformarse en un santo repositorio de textos, hechos y versículos que, interpretados aisladamente, podían justificar, *a posteriori*, cualquier actitud del clero, de los hombres, cualquier pensamiento, cualquier acto, por menos santo que fuese. Y el Papa León X, cuando la pieza fue representada por primera vez, no solo la aprobó sino que quedó muy satisfecho de que Maquiavelo hubiese expuesto con tan extraordinaria precisión en el arte la nueva mentalidad religiosa y los nuevos principios de la Iglesia.

El burgués, a pesar de todas esas transformaciones sociales, tenía una gran desventaja en relación al señor feudal: mientras este podía afirmar que su poder emanaba de un contrato efectivamente realizado en tiempos inmemoriales, en el cual Dios mismo le había otorgado el derecho a la posesión de la Tierra dándole el poder de ser su representante en ella, el burgués nada podía alegar en su propia defensa y provecho a no ser su condición de hombre emprendedor, su propio valor y capacidad individuales.

Su cuna no le daba privilegios especiales; si los poseía es porque los había conseguido con dinero, libre iniciativa, trabajo y capacidad fría y racional para metodizar la vida. El poder burgués reposaba, por lo tanto, en el valor individual del hombre vivo y concreto, existente en el mundo real. El burgués nada debía a su destino o a su buena fortuna, sino tan solo a su propia «virtú». Con su «virtú» había apartado todos los obstáculos que le anteponian el nacimiento, las

leyes del sistema feudal, la tradición, la religión. Su «virtú» era su primera ley.

Pero el burgués virtuoso que negaba todas las tradiciones y renegaba del pasado, ¿qué otros patrones de comportamiento podía elegir sino únicamente los de la propia realidad? Lo cierto y lo errado, lo bueno y lo malo, todo eso solo se puede saber con referencia a la práctica. Tampoco ninguna ley o tradición, sino solo el mundo material y concreto, podía proveerle los caminos seguros para llegar al poder. La «praxis» fue la segunda ley de la burguesía.

La «virtú» y la «praxis» fueron y son los dos fundamentos burgueses, sus dos características principales. Evidentemente no se puede inferir de ahí que solo el que no era noble podía poseer «virtú» o confiar en la «praxis», y mucho menos que todo burgués debía, necesariamente, poseer esas cualidades, bajo pena de dejar de ser burgués. El mismo Maquiavelo censuraba a la burguesía de su tiempo, acusándola de valorar las tradiciones del pasado, de soñar demasiado con las reglas románticas de la nobleza feudal, debilitándose con eso y demorando la consolidación de sus posiciones y la creación de sus propios valores. Esta nueva sociedad debía, necesariamente, producir un nuevo tipo de arte, radicalmente diferente. La nueva clase no podía utilizar, de ninguna manera, las abstracciones artísticas existentes sino, por el contrario, debía volverse hacia la realidad concreta y en ella buscar sus formas de arte. No podía tolerar que los personajes continuasen teniendo los mismos valores, oriundos del feudalismo. Necesitaba crear en el escenario y en los cuadros y esculturas hombres vivos, de carne y hueso, en especial al hombre «virtuoso».

En pintura, basta hojear cualquier libro de historia del arte para darse cuenta de lo que ocurrió. Surgieron, en las telas, individuos rodeados de paisajes verdaderos. Inclusive en el estilo gótico, los rostros comenzaron ya a individualizarse. Según Von Martin:

El arte burgués era, en todos los aspectos, un arte popular, tanto porque se apartaba de las tradicionales relaciones con la Iglesia, como porque comenzaba a representar figuras familiares. Uno de los fenómenos más notables es la aparición del desnudo, no solo para la cultura clerical, sino también para la aristocrática; el desnudo y la muerte son democráticos. El desnudo y la muerte, ya al final de la Edad Media, en proceso de aburguesamiento, eran condenados por la Iglesia y la aristocracia.

En el teatro desapareció, por ejemplo, la figura abstracta del Diablo en general y surgieron diablos en particular: Lady Macbeth, Iago, Casio, Ricardo III y otros de menor poder. No eran solo «el principio del mal» o «ángeles diabólicos», o algo equivalente, sino hombres vivos que optaban libremente por los caminos considerados del mal.

Hombres «virtuosos» en el sentido maquiaveliano, que, tal y como escribe Von Martin, aprovechaban al máximo todas sus fuerzas potenciales, tratando de eliminar todos los elementos emotivos y viviendo en un mundo puramente intelectual y calculador. El intelecto carece en absoluto de carácter moral. Es neutro como el dinero.

No es de extrañar que uno de los temas más típicamente shakespearianos sea el de la toma del poder por quien no tiene el derecho legal de hacerlo. Tampoco la burguesía tenía el «derecho» de tomar el poder y, sin embargo, lo tomó. Shakespeare contaba en forma de fábula la historia de la burguesía. Sin embargo, su situación era dicotómica: aunque su simpatía, como dramaturgo y como hombre, estuviese decididamente del lado de Ricardo III (muere el virtuoso, el representante simbólico de la clase en ascensión, el hombre que actúa confiando en la propia «virtú», y derrotando a la tradición y al esquema social preestablecido y consagrado), Shakespeare debía inclinarse, conscientemente o no, por la nobleza que lo patrocinaba y que, al fin de cuentas, aún retenía el poder político. Ricardo es el héroe indiscutible, aunque

acabe siendo derrotado en el quinto acto. Era siempre en el quinto acto cuando ocurrían esas cosas y no siempre de forma convincente: Macbeth es derrotado de manera criticable, por lo menos desde el punto de vista dramático, por los representantes de la legalidad, Malcolm y Macduff; uno, el heredero legítimo, cobarde y huidizo, el otro su servidor y fiel vasallo. Hauser justifica esa dicotomía cuando recuerda que la reina Isabel era una de las mayores deudoras de todos los bancos ingleses, lo que demuestra que la propia nobleza era dicotómica. Shakespeare afirmaba los nuevos valores burgueses que surgían, aunque aparentemente restaurase la legalidad y, en el final de sus piezas, venciera el feudalismo.

Toda la dramaturgia shakespeariana es un documento probatorio de la aparición del hombre individualizado en el teatro. Todos sus personajes centrales son siempre analizados multidimensionalmente. Será difícil encontrar en la dramaturgia de cualquier otro país o época un personaje que se compare con Hamlet; él es analizado en todos los planos y dimensiones: en sus relaciones amorosas con Ofelia, amistosas con Horacio, políticas en relación al rey Claudio y a Fortinbrás, en su dimensión metafísica, psicológica, etcétera. Shakespeare fue el primer dramaturgo que afirmó al hombre en toda su plenitud, como ningún otro dramaturgo lo hiciera antes, sin exceptuar siquiera a Eurípides. Hamlet no es la duda abstracta, sino un hombre que, ante determinadas circunstancias muy precisas, duda. Otelo no es «los celos» en sí, sino simplemente un hombre capaz de matar a una mujer amada porque desconfía. Romeo no es «el amor», propia superestructura de valores en el momento exacto en que el primer burgués arrendase la fuerza de trabajo del primer obrero y de él obtuviese la primera plusvalía. Como eso no ocurre, preferimos analizar más detenidamente este aspecto.

En verdad, Shakespeare no instituyó la multidimensionalidad de todos los hombres, de todos los personajes o de la especie humana en general, sino solamente la de algunos hombres poseedores de cierta excepcionalidad, o sea, aquellos

dotados de «virtú». La excepcionalidad de estos hombres era fuertemente marcada en dos direcciones opuestas: contra la nobleza impotente y arruinada, y contra el pueblo en general, la masa amorfa. En el primer caso es suficiente recordar algunos conflictos fundamentales establecidos por los personajes centrales. ¿Qué son los opositores de Macbeth sino gente mediocre? Duncan y Malcolm no tienen ningún valor individual que los exalte. Ricardo III se enfrenta con toda una corte de nobles decadentes, comenzando por el enfermizo Eduardo IV, un grupo de murmuradores, inconstantes y débiles. Y sobre la putrefacción del reino de Dinamarca no es necesario agregar nada a las palabras del propio príncipe.

Por otro lado, el pueblo o no se manifiesta o es engañado con facilidad y acepta pasivamente el cambio de señores. Maquiavelo afirma: «El pueblo acepta fácilmente el cambio de señores porque cree vanamente que así podrá mejorar». El pueblo es manipulado por la voluntad de los virtuosos. Recuérdese la escena en que Bruto y después Marco Antonio exaltan al pueblo, cada uno por su lado y con argumentos opuestos. El pueblo es una masa informe y amoldable. ¿Dónde estaba el pueblo cuando Ricardo y Macbeth cometían sus crímenes, o cuando Lear repartía su reino? Son cuestiones que no interesan a Shakespeare.

La burguesía afirmaba un tipo de excepcionalidad contra otra: la individual contra la estamental. Mientras, su principal contradicción era contra la nobleza feudal, un muchachito que se enamora de una determinada chica llamada Julieta, que tiene unos padres determinados y un ama determinada, y encuentra resultados funestos en sus aventuras amorosas, en camas y tumbas determinadas.

¿Qué ocurrió con el personaje de teatro? Simplemente dejó de ser objeto y se transformó en sujeto de la acción dramática. El personaje se convirtió en una concepción burguesa.

Siendo Shakespeare el primer dramaturgo de la «virtú» y de la «praxis», es, en este sentido y exclusivamente en este, el

primer dramaturgo burgués. Fue el primero que supo traducir en toda su extensión las características fundamentales de la nueva clase. Antes de él, inclusive durante la Edad Media, existían piezas y autores que intentaban el mismo camino: Hans Sachs en Alemania, Ruzzante en Italia (sin hablar de Maquiavelo), en Francia la *Farsa del licenciado Patelin*, etcétera.

Es necesario enfatizar que Shakespeare no utilizaba, a no ser en casos excepcionales como en el de Antonio el mercader de Venecia, héroes que fuesen formalmente burgueses. Ricardo III es también el duque de Gloucester. El carácter burgués de la obra de Shakespeare no reside en absoluto en sus aspectos exteriores, sino únicamente en la presentación y creación de personajes dotados de «virtú» y confiados en la «praxis». En los aspectos formales, su teatro presenta residuos que pueden ser considerados feudales: el pueblo habla en prosa y los nobles hablan en verso, por ejemplo.

Una crítica, la más seria que se puede hacer a estas afirmaciones, es la de que la burguesía, por su propia condición de alienadora del hombre, no sería la clase más indicada para proponer justamente su multidimensionalización.

Creemos que esto sería verdad si se diese un salto brusco y repentino entre dos sistemas sociales que se suceden; si uno dejase de existir en el momento exacto en que surgiese el otro. O sea, si la burguesía creara su propia burguesía, propondría al hombre, ese mismo hombre que fue sometido más tarde a severas reducciones por esa misma burguesía, cuando la principal contradicción burguesa pasó a ser con el proletariado. Pero esperó el momento oportuno para iniciar esa nueva tarea y solo comenzó a ejecutarla cuando asumió definitivamente el poder político. Cuando, según decía Marx, las palabras del eslogan «¡Liberté! ¡Égalité! ¡Fraternité!» fueron sustituidas por otras que traducían mejor su verdadero significado: «¡Infantería! ¡Caballería! ¡Artillería!». Solo entonces comenzó a reducir al hombre que ella misma había propuesto.

### III. MAQUIAVELO Y *LA MANDRÁGORA*

*La Mandrágora*<sup>16</sup> es una pieza típica de la transición entre el teatro feudal y el teatro burgués, y sus personajes contienen, equivalentemente, tanto abstracción como concreción. Aún no son seres humanos por completo individualizados y multidimensionalizados, pero ya dejaron de ser meros símbolos y señales. Sintetizan características individuales e ideas abstractas, consiguiendo un perfecto equilibrio.

En el prólogo, Maquiavelo se disculpa por haber escrito una pieza de teatro, género liviano y poco austero. Parece creer que debe, simplemente, entretener a los espectadores, haciéndoles pensar lo mínimo posible y deleitándolos con historias de amor y galanterías. Por eso utiliza un jocoso caso de adulterio y continúa pensando en las cosas serias y graves que le preocupan.

Maquiavelo cree que la toma del poder (o la conquista de la mujer amada) solo puede ser alcanzada a través del raciocinio frío y calculador exento de preocupaciones de orden moral y vuelto únicamente hacia la factibilidad y la eficacia del esquema a ser adoptado y desarrollado. Esta es la idea central de la pieza y divide a los personajes en dos grandes grupos: los virtuosos y los no virtuosos, o sea, aquellos que creen en esa premisa y se rigen por ella y los que no creen.

Ligurio es el personaje central de la pieza, el personaje pivote, el más virtuoso. Es una metamorfosis del Diablo, que comienza en él a adquirir libre iniciativa. Ligurio no es

<sup>16</sup> Buenos Aires, Vergara.

el parásito convencional, de larga tradición en la historia del teatro. Es un hombre dotado de gran «virtú», que escogió libremente ser parásito, como podría haber escogido ser monje o canónigo. Poco importa si el autor utilizó una figura teatral preexistente: importa la nueva contribución aportada. Ligurio cree solo en la propia inteligencia, en su capacidad de resolver, a través del intelecto, todos los problemas que surjan. Jamás confía en el azar, en la buena fortuna o en el destino, como Calímaco; confía solo en los esquemas que piensa y preestablece, y después ejecuta metódicamente. En ningún momento se le ocurre ningún pensamiento o preocupación de orden moral, excepto cuando medita sobre la maldad de los hombres. Medita sin ningún lamento, solo con mucho sentido práctico y utilitario. Medita fríamente, como lo haría el mismo Maquiavelo, sobre el buen o mal uso que se puede hacer de la crueldad, sin atribuir a la crueldad «en sí» ningún valor moral. A este respecto no deja de existir un cierto parentesco entre Maquiavelo y Brecht. También este es capaz de escribir que a veces es necesario «mentir o decir la verdad, ser honesto o deshonesto, cruel o piadoso, caritativo o ladrón». La «praxis» debe ser la única determinante del comportamiento del hombre. Ligurio no posee una forma particularmente suya de actuar, una forma personal. Es un camaleón. Dada la profesión que eligió, sabe que debe acomodar su personalidad de acuerdo a las conveniencias dictadas por cada situación particular y por cada objetivo a alcanzar. Conversando con el doctor es refinado, tratando de lograr con eso que Messer se sienta un conocedor de los hombres y de las redondeces de Florencia. Frente a Calímaco, se hace pasar por su amigo desinteresado, dispuesto a ayudarlo en su mayor angustia. Piadosamente, ayuda a Fray Timoteo en su incansable búsqueda de Dios y de mejores condiciones financieras. Para entender mejor a Ligurio sería aconsejable, aunque fuera, una lectura rápida de Dale Carnegie y Napoleón Hill, autores norteamericanos modernos que enseñan el arte de triunfar en la vida...

Fray Timoteo, al contrario que Nicia, también es un virtuoso, y muy pronto comprende a Ligurio, con el que alcanza una gran intimidad, para provecho de ambos. Los dos ejecutan un plan en el cual tratan de apartar cualquier interferencia de la suerte, y en el que interviene solo el conocimiento que ambos poseen de los hombres reales, exactamente como son. Ligurio sabe que los hombres son malos por su gran afición al dinero, el común denominador de todos los valores morales. Poseyendo este útil conocimiento, Ligurio sabe que le irá bien en cualquier empresa, mientras no dé ninguna importancia a los valores falsamente precisados como la honra, la dignidad, la lealtad y otras interesantes virtudes medievales. Todo puede ser traducido en florines. El esquema de Ligurio no es ni malicioso ni inmoral ni perverso: es solo un esquema inteligente y práctico, el único capaz de realizar la proeza increíble y casi imposible de conquistar a Madonna Lucrezia, la honrada, la piadosa, la insensible a los placeres carnales –por lo menos ella reza bastante para creer en eso–, la distante, la recatada, aquella cuya honestidad y rectitud hasta a criados y servidores atemorizaba. Todo es posible en este mundo, siempre que se cuente con la realidad de los hombres, sin exaltarlos, sin alabarlos o censurarlos: solo considerándolos como verdaderamente son y sacando partido de eso.

Fray Timoteo, a su vez, no es un fraile corrupto, sino el símbolo de una nueva mentalidad religiosa. Si el mundo renacentista se mercantilizaba en todos sus sectores (y es conveniente recordar que hasta fray Luis de León compara a las mujeres con las piedras preciosas, no por sus valores espirituales, sino por la posibilidad que tienen de ser atesoradas), también así nuestro fraile admite que la Iglesia, para sobrevivir, necesita recaudar. Timoteo piensa de esta manera no por mala fe, sino porque comprende la naturaleza de los nuevos tiempos y sabe que hay que progresar o desaparecer. Timoteo asimila las nuevas verdades, acepta las nuevas costumbres, se adapta a la nueva sociedad. En el mismo libro cuida las santas

enseñanzas de la Biblia y las finanzas eclesiásticas. Timoteo, como más tarde Lutero, ya cree que el libro santo puede y debe ser comprendido diversamente, de acuerdo a cada caso específico e individual. No debe existir una interpretación dogmática que tenga, objetivamente, el mismo significado y valor para todos. Cada uno de nosotros debe entrar en contacto directo con Dios y sus santas enseñanzas, y en esta subjetiva relación hombre-Dios encontraremos más fácilmente la felicidad de que carecemos tanto en la tierra como en el cielo. La Biblia pasa a servir, únicamente, para socorrer al fraile, para explicar y apoyar sus decisiones. De esta forma, el procedimiento ingenuo de las hijas de Lot viene a justificar el adulterio de Lucrezia. En todas las cosas se debe considerar el fin: el fin de Lucrezia es ocupar una vacante en el Paraíso y eso es lo que cuenta. Si para eso necesita traicionar al marido, poco importa: importa solo la pequeña alma que será dada a la luz y a Dios. Moisés no dejaría de sorprenderse con esta curiosa interpretación de su texto...

Este amoralismo de Timoteo es cuestionado en un único monólogo en el cual se confiesa arrepentido, afirmando que las malas compañías son capaces de llevar a un hombre bueno a la horca... Creemos, sin embargo, que Timoteo no siente cargo de conciencia ni peso en el corazón ni nada semejante. Para nosotros, Timoteo no está arrepentido por los pecados que pueda haber cometido, sino simplemente muy triste por haber sido engañado por Ligurio. Ambos habían hecho un contrato por el cual el fraile recibiría la cantidad de trescientos ducados. Pero ese contrato no preveía la necesidad del disfraz con que Messer Nicia lo engañaba una vez más; Timoteo lamentaba haber sido burlado en su buena fe y tener que pagar más de lo que estaba convenido. Habría quedado muy satisfecho si su cuota de florines hubiese aumentado, aunque se incrementase, también, el número de pecados que debía cometer.

En esta trayectoria del Cielo a la Tierra, todos los valores aterrizan. Hasta el mismo Dios se humaniza. Para Timoteo

deja de ser el Dios distante, alcanzable únicamente a través de plegarias fervorosas. Timoteo conversa con Dios coloquialmente, aunque asumiendo todavía una posición subalterna, exactamente como si Dios fuese el dueño de una firma comercial en la cual el fraile desempeña las funciones de gerente. Timoteo en sus monólogos da cuenta al propietario de sus negocios terrenos; él es el símbolo de la Iglesia que hace su entrada triunfal en la era mercantilista. Pero al entrar no desprecia ninguno de los elementos, de los rituales tradicionales, de la ternura paternal que debe caracterizar a los miembros del clero a fin de facilitarles el mejor desempeño de sus funciones. La gran teatralidad del fraile se debe, precisamente, a esta dicotomía: habla de la manera más espiritual posible en los momentos en que trata los asuntos financieros más materiales posibles.

Maquiavelo obtiene, así, un efecto energicamente desmistificador, que mucho conserva del proceso hiperbólico aristofanesco, o de sus discípulos más recientes, Voltaire y Arapua.

Todos estos autores desmistifican, cada uno en su medio, las verdades «eternas». Pero no lo hacen a través del tradicional proceso de negarlas, sino tornándolas insustentables por el exceso de afirmación. Volviéndolas absurdas. Aún restaría agregar a la nómina de personajes virtuosos a la madre de Lucrezia, Sostrata, que es una especie de virtuosa jubilada. Fue, en su distante juventud, una respetable y digna dueña de burdel. Eso, sin embargo, no desalienta en nada su carácter inmaculado ni afecta las buenas costumbres de la corte. Principalmente ahora que es una mujer rica. Su comercio en poco o en nada difiere de cualquier tipo de comercio, presentando, inclusive, algunas ventajas interesantes: los productos a comercializar eran sus propias obreras, lo que posibilitaba un estimulante aumento de la plusvalía que de ellas se podía obtener.

El notario Nicia es uno de los personajes más cautivantes de toda la historia del teatro. Enriquecido con el desarrollo

de la vida ciudadana, lamenta morir sin tener un heredero a quien dejar su fortuna avaramente escondida. A Nicia, como a la mayoría de los burgueses, le gustaría haber nacido príncipe o conde o, por lo menos, un simple baroncito. Como eso desgraciadamente no ocurrió, quiere que su comportamiento se asemeje lo más posible al de los nobles. En su momento crucial en el segundo acto, Nicia consiente que su mujer se acueste con un extraño, únicamente porque así lo hicieron también algunos nobles como el rey de Francia y tantos otros hidalgos que hay por allí. La escena es admirable. Al mismo tiempo, Nicia sufre terriblemente con el adulterio consentido y se siente feliz con la perspectiva de tener un heredero, imitando a la nobleza francesa. Se siente noble aunque le duela. Ligurio maniobra con Nicia a su voluntad, utilizándolo, inclusive, con cierta simpatía, ante tamaña ingenuidad.

Lucrezia era la aguja de la balanza. Antes de conocer a Calímaco conducía su vida de manera tan ejemplar que solo podría ser elogiada por fray Luis de León (*La perfecta casada*) o por Juan Luis Vives (*Instrucciones para la mujer cristiana*). Era el símbolo deseado por esos dos escritores. Pasaba el tiempo leyendo la vida de los santos más puros y castos, dejando de lado hasta aquellos que tuvieran sus pecados perdonados. Cuidaba los tesoros del marido, no osando jamás echar una miradita por la ventana entreabierta, enrejada. Lucrezia, sobre todo, oraba. Y cuanto más sentía su cuerpo la falta de alguna cosa indescriptible, tanto más fervorosa se volvía. Muchas como ella vivieron así y murieron sintiendo angustiosamente la falta de algo impreciso. Lucrezia también creía que lo que le faltaba era el suave aliento de los ángeles, la caricia y el leve rozar de los habitantes del Paraíso. A Lucrezia solo le faltaba morir para que su felicidad fuera completa. O, si no, le faltaba Calímaco; este no habría de tardar.

Como idea, ella representaba, al comienzo de la pieza, la abstracción medieval de la mujer honrada y pura. Su dulce transición representa la aparición de la mujer renacentista, más

afecta a las cosas terrenales, más con los pies sobre la tierra. Representa, como diría Maquiavelo, la diferencia entre «cómo se debería vivir y cómo se vive realmente». Sin embargo, aun después de operado el cambio milagroso, ella continúa pensando en el Cielo y no abdica de ninguno de los valores antiguos: simplemente pasa a utilizarlos de una manera más prudente y agradable. Acepta los nuevos placeres, disfrutados más por el cuerpo que por el espíritu, y en ellos no ve el pecado, sino la obediencia a la voluntad divina: «Si esto me ocurrió solo puede haber sido por determinación de Dios y no me siento con fuerzas para recusar aquello que el Cielo quiere que acepte...».

Los demás personajes, la viuda y Siro, son menos significativos. La viuda sirve, casi exclusivamente, para caracterizar, en la primera escena, la manera peculiar de pensar del fraile y su capacidad de traducir todo a términos de dinero. Cuando la viuda le pregunta si los turcos invadirán Italia, Fray Timoteo responde sin dudar que todo depende de las oraciones y misas que ella mande a rezar. Las oraciones son gratuitas pero las misas deben pagarse, y bien. La viuda paga misas para que los turcos no invadan Italia, paga misas que hagan que su inolvidable marido pase del Purgatorio al Paraíso, paga, en fin, para que le sean perdonados los pequeños pecadillos causados por el hecho de que la carne es débil y no hay espíritu fuerte que la domine.

En cuanto a Siro, es poco más que el tradicional criado que lo hace todo por el bienestar de los patrones, cuidando sus intereses y procurando que se realicen bien sus planes. Es el personaje menos desarrollado de la pieza, sirviendo, en la parte técnica, solo en lo que dice, ayudando a Calímaco a contar a la platea los antecedentes de la historia.

Creemos que cualquier puesta en escena de esta pieza debe mantener siempre una línea de total claridad y sobriedad de medios. No se debe olvidar nunca que este texto fue escrito por Maquiavelo y que Maquiavelo tenía algunas cosas importantes que decir.

La utilización de una simple historia de amor y personajes como Nicia, Sostrata, Lucrezia y los demás es puramente circunstancial, sirviendo solo para mostrar en forma divertida y teatral –en forma figurada– el funcionamiento práctico del hombre virtuoso. La libertad del que la pone en escena disminuye en la medida en que aumenta la precisión conceptual del dramaturgo. El director de una obra de Maquiavelo necesita ser claro al traducir teatralmente sus ideas.

*La Mandrágora* es también una de las experiencias mejor logradas de la dramaturgia popular. Se cree, convencionalmente, que el teatro popular debe aproximarse al circo en sus aspectos más exagerados, sea como texto, sea como interpretación. Esta opinión está bastante divulgada y aceptada. No estamos para nada de acuerdo, como no estaríamos de acuerdo con quien afirmase que la novela radiofónica, dada su peculiar violencia emocional, es una forma válida de arte popular. Creemos, por el contrario, que la característica más importante del teatro que se dirige al pueblo debe ser su claridad permanente, su capacidad de alcanzar, sin rodeos o mistificaciones, al espectador en su inteligencia, en su sensibilidad. *La Mandrágora* alcanza al espectador inteligentemente y, cuando consigue emocionarlo, lo hace a través del raciocinio, del pensamiento y nunca a través de la ligazón empática, abstractamente emocional. Y aquí reside su principal cualidad popular.

#### IV. MODERNAS REDUCCIONES DE LA «VIRTÚ»

Tal vez la burguesía, en su ímpetu inicial, haya llevado demasiado lejos las fronteras del teatro. El hombre burgués amenazaba con expandirse. El mismo drama shakespeariano, aunque todavía fuertemente limitado, podía servir como arma de doble filo, abriendo nuevos caminos que no se sabía bien hacia dónde podían conducir. La burguesía pronto se dio cuenta de ese hecho, y, en la medida en que asumió el poder político, inició la tarea de quitarle al teatro las armas que ella misma había dado para beneficiarse a sí misma. Maquiavelo proponía la liberación del hombre de todos los valores morales. Shakespeare seguía al pie de la letra esas instrucciones, aunque siempre se arrepintiese –o fingiese arrepentirse– en el quinto acto y restaurase la legalidad y la moral. Era necesario que surgiese alguien que, sin renegar de la libertad recién adquirida por el personaje dramático, pudiese imponerle ciertos límites, teorizando una fórmula que le preservase de la libertad formal, aunque haciendo siempre prevalecer la verdad dogmática, preestablecida. Ese alguien fue Hegel.

Hegel afirmaba que el personaje es libre, es decir, que «los movimientos interiores de su alma deben poder ser siempre exteriorizados, sin trabas ni frenos». Pero ser libre no significa que el personaje pueda ser caprichoso y hacer lo que se le antoje: «Libertad es la conciencia de la necesidad ética». El comportamiento ético. Sin embargo, no debe ejercer su libertad sobre lo puramente accidental o episódico, sino solo sobre las situaciones y los valores comunes a toda la humanidad o

a la nacionalidad: «los poderes eternos, las verdades morales» como, por ejemplo, el amor, el amor filial, el patriotismo, etcétera.

De ese modo, Hegel consigue hacer que el personaje pase a incorporar un principio ético, y su libertad consiste únicamente en traducir ese principio, en concretarlo en la vida real, en el mundo exterior. Los valores morales, abstractos, adquieren portavoces concretos, que son los personajes. No se trata más del teatro feudal en que la Bondad era un personaje llamado exactamente Bondad; ahora se llama Fulano o Zutano. Bondad y Zutano son una y la misma cosa, aunque diferentes: uno es el valor abstracto y otro su concreción humana. Esos personajes, por lo tanto, incorporan inmanentemente un valor «eterno», una verdad «moral» o su antítesis. Para que haya drama es necesario que haya conflicto. Luego, los personajes que incorporan esos valores entran en conflicto con los personajes que incorporan sus antítesis. La acción dramática es el resultado de las peripecias producidas por esas luchas.

La acción, según Hegel, debe ser conducida a un determinado punto donde pueda ser restaurado el equilibrio. El drama debe terminar en reposo, en armonía (todavía estamos muy lejos de Bertolt Brecht, que afirma exactamente lo opuesto).

¿Cómo podrá, sin embargo, ser alcanzado ese equilibrio sino a través de la destrucción de uno de los antagonistas que se enfrenta? Es necesario que el sistema de fuerzas tesis-antítesis sea llevado al estado de síntesis, y eso, en teatro, solo puede darse de dos maneras: muerte de uno de los personajes irreconciliables (tragedia) o arrepentimiento (drama romántico o social, según el sistema hegeliano).

Sin embargo, y es Hegel quien lo afirma, el drama, como cualquier otro arte, es «el resplandor de la verdad a través de los medios sensoriales de que dispone el artista». Pero, ¿cómo podría resplandecer la verdad si el personaje portador de la verdad «eterna» fuera destruido? Es necesario que el error sea castigado. El personaje que incorpora la mentira debe morir

o arrepentirse. Hegel podría admitir, como mucho, la muerte del héroe concreto, del hombre real, si a través de esa catástrofe luciese con mayor brillo la verdad que él portaba. Y eso, frecuentemente, ocurría en el romanticismo.

El romanticismo es, sin duda, una reacción contra el mundo burgués, aunque solo contra lo que tiene de exterior, de accidental. Luchaba aparentemente contra los valores burgueses. Pero, ¿qué proponía en cambio? Hegel responde: el Amor, el Honor, la Lealtad. O sea, los mismos valores que la caballería, un retorno mal disfrazado a las abstracciones medievales, ahora en un teatro formulado con mayor precisión teórica y mayor complejidad.

El romanticismo reeditó el tema feudal del Juicio Final, o mejor dicho, de la recompensa posterrena. No tienen otro significado las palabras finales de Doña Sol en *Hernani*: al morir habla del vuelo maravilloso que los dos enamorados emprenderán, con la muerte, en pos de un mundo mejor. La verdadera vida y la verdadera felicidad no son posibles. Es como si dijese: «Este mundo es demasiado repugnante y abyecto. Aquí solo pueden ser felices los burgueses con sus intereses mezquinamente materiales. Dejemos a los sórdidos burgueses, a su sórdida felicidad y a su sórdido dinero que solo compra sórdidos placeres: nosotros seremos eternamente bienaventurados. ¡Suicidémonos!». Ningún burgués se sentiría seriamente ofendido con tales propuestas.

El romanticismo podría ser considerado solo como un canto de cisne de la nobleza feudal, si no opusiese un carácter marcadamente mistificador y alienante. Arnold Hauser analiza el verdadero significado del *Roman d'un jeune homme pauvre*, mostrando que Octave Feuillet trata de inculcar en el lector la idea de que un hombre, aunque pobre y miserable, puede y debe poseer verdadera dignidad aristocrática, que es esencialmente espiritual. Las condiciones materiales de la vida de cada uno poco importan: los valores son los mismos para todos los hombres...

Se trataba de resolver, en el campo del espíritu, los problemas que los hombres enfrentaban en el campo social. Todos, indistintamente, podían aspirar a la perfección espiritual, aunque fuesen pobres como Jean Valjean, deformados como Rigoletto, o parias como Hernani. Los hombres, aunque hambrientos, deben preservar esa cosa bella que se llama libertad espiritual. Quienes lo dicen con palabras más hermosas son, sin duda, Hegel y Victor Hugo, los geniales y creativos intelectuales. Esta fue la primera reducción grave impuesta al hombre en el teatro: pasó a ser valorado en relación a los valores eternos e inmutables.

El realismo, tan alabado por Marx (pero por otras razones), representó la segunda gran reducción: el hombre pasó a ser el producto directo de su medio ambiental. Es verdad que no alcanzó en manos de sus primeros cultivadores las proporciones esterilizantes que asumió más tarde. Claro está que Marx ni siquiera podía suponer lo que harían actualmente Sydney Kingsley, Tennessee Williams y otros. Y Marx se refería, sobre todo, al realismo en la novela, que proporcionó amplios estudios sociológicos de la vida burguesa.

La principal limitación realista en el teatro consiste en que solo constata una realidad que ya se supone conocida. Desde el punto de vista naturalista, la obra de arte será tanto mejor en la medida en que mejor logre reproducir la realidad. Antoine llevó esta premisa hasta sus últimas consecuencias desistiendo de reproducir la realidad y llevando la propia realidad al escenario: en uno de sus espectáculos utilizó carne verdadera en una escena que representaba una carnicería.

Zola, exponiendo su célebre teoría de que el teatro debe mostrar una «tajada de vida», llegó a escribir que el dramaturgo no debe tomar partido, mostrando la vida exactamente como es, sin ser siquiera selectivo. La vulnerabilidad de esta argumentación es tan obvia que no es necesario demostrar que la misma elección del tema, de la historia y de los personajes ya significa una toma de posición por parte del autor.

La afirmación de Zola tiene, sin embargo, la importancia de mostrar el callejón sin salida al que llegó la objetividad naturalista: la realidad fotográfica. Más allá de ese punto no era posible, objetivamente, proseguir. Pero había un camino inverso: la subjetivación creciente. Jamás, después de Shakespeare, el hombre fue mostrado multidimensionalmente en el escenario. Cuando terminó el movimiento objetivo, se inició una serie de estilos subjetivos: impresionismo, expresionismo, surrealismo. Todos ellos tendentes a restaurar una libertad, no obstante, meramente subjetiva. Surgieron las emociones abstractas, el miedo, el terror, la angustia. Todo en la cabeza del personaje que proyectaba exteriormente su mundo fantasmagórico.

Incluso el realismo buscó caminos dentro del hombre, explorando la psicología, pero ni siquiera ahí fue más feliz. Redujo al hombre a ecuaciones psicoalgebraicas. Para darse cuenta de lo que ocurrió, basta recordar algunas de las últimas producciones de Williams y otros autores de su escuela. La receta varía poquísimamente: juntando a un padre que abandona a la madre después del nacimiento del primogénito, con una madre que se da al vicio de la bebida, sin duda obtendremos un personaje cuya tara deberá ser cualquier tipo de sadomasoquismo generalizado. Si la madre es infiel –la matemática no falla–, el hijo será un delicado homosexual.

Es lógico que cualquier evolución a partir de esas ecuaciones solo podría ser una, y Tennessee Williams, autor dotado de gran talento, no podía dejar de seguirla: la masticación literal de los órganos sexuales del protagonista. No deja de tener una cierta originalidad...

El teatro, posteriormente, trató de seguir también los caminos del misticismo: la búsqueda de Dios como fuga de los problemas materiales. Eugene O'Neill afirmó más de una vez no estar interesado en las relaciones de los hombres entre sí, sino tan solo en las relaciones del hombre con Dios, sin comprender que en este encuentro se relacionaba con los

demás seres humanos y presentaba a Dios estas confrontaciones.

En la falta de Dios, O'Neill se interesa por los poderes misteriosos y sobrenaturales que nos circundan y que no sabemos explicar, aunque lo cierto es que estos misterios tocan también a los demás humanos. Los fenómenos explicables parecen no interesarle. Sus ojos están «más allá del horizonte», en busca de trágicos destinos, o a la espera y al acecho del surgimiento de nuevos dioses. Mientras ellos llegan, O'Neill va fabricando los propios, para uso casero. ¿No es eso lo que ocurre en *Dínamo*? El dramaturgo casi se proyecta en el terreno de la ciencia-ficción. Si todavía viviese, de la misma forma que descubrió al Dios Dínamo, habría descubierto ya al Dios Sputnik, al Dios Cinturón Magnético, y otros habitantes del moderno y científico Olimpo.

La burguesía descubrió recientemente, tal vez ayudada por las estadísticas de Hollywood, el enorme poder persuasivo del teatro y artes afines. Citamos Hollywood y nos gustaría dar un ejemplo: en el filme *Sucedió una noche*, en determinada escena, Clark Gable se quita la camisa y revela que no usa camiseta. Fue suficiente para llevar a la quiebra a varias fábricas norteamericanas de ese artículo, que dejaron de tener entre sus clientes a los miembros de los varios clubes de admiradores de Clark Gable, ávidos de imitar al ídolo. El teatro influye en los espectadores no solo en lo que se refiere a la indumentaria, sino también en los valores espirituales que les puede inculcar a través del ejemplo. Surgió así un nuevo tipo de pieza o de filme «ejemplar», que busca reiterar algunos valores consagrados por la sociedad capitalista, como, por ejemplo, el arte y la facultad de progresar en la vida, a través de la libre iniciativa. Son piezas y filmes biográficos que muestran la trayectoria fulgurante de determinados ciudadanos que ascendieron los escalones de la fama y la fortuna, partiendo de las condiciones de vida más humildes. «Si J. P. Morgan reunió una fortuna tan considerable, yates, mansiones, etcétera, ¿por qué no podrá

usted hacer lo mismo? Claro que usted también puede. Su única obligación es respetar las reglas del juego». O sea, del juego capitalista.

Dijo Marx que todos los hechos históricos ocurren por lo menos dos veces: la primera como tragedia, la segunda como comedia. Esto fue lo que sucedió con la obra de Maquiavelo. Sus escritos tenían un sentido de profunda gravedad. Ya sus actuales discípulos norteamericanos, inspiradores de esa línea ejemplar del teatro y del cine –Dale Carnegie y otros–, no pueden evitar la comicidad que inevitablemente envuelve sus consejos, expresados en libros del tipo de *How to make your wife keep on loving you tenderly, even after she's got a lover who's a much better guy than you are...* Si el lector perdonase el casi despropósito de la comparación, diríamos que tanto Maquiavelo como Dale Carnegie predicán el célebre eslogan «Querer es poder»... El primero con toda la seriedad de una clase que se afirma; el segundo, como un yanqui de hoy día.

La más reciente y severa reducción del hombre, con todo, es la que se viene realizando con el antiteatro de Eugene Ionesco, que trata de quitarle al hombre hasta su capacidad de comunicación. El hombre se vuelve incomunicable, no en el sentido de que le es imposible transmitir las emociones más íntimas o los matices de su pensamiento, sino literalmente incomunicable. A tal punto que todas las palabras pueden ser traducidas en una sola: *chat* (*Javobo o la sumisión*). Todos los conceptos valen *chat*. Ionesco expone este absurdo con mucha gracia y nosotros –burgueses y pequeño burgueses– nos reímos bastante. Pero a los obreros que esperan un pronunciamiento de la clase patronal respecto a la necesidad de un inmediato aumento de los niveles salariales no les resultaría tan gracioso recibir un discurso como aquel que encierra la pieza *Las sillas*, pronunciado por un mensajero mudo. O si les dijese que «aumento de salario» es *chat*, «miseria» es *chat*, «hambre» es *chat*, todo es *chat*.

Esta tentativa de análisis y estas objeciones no significan que pretendamos afirmar que estos autores carecen de

importancia. Por el contrario, creemos que son extremadamente significativos por ser, justamente, los testimonios de la fase final de la sociedad y del teatro burgueses. Concluyen con la trayectoria de ese teatro en que el hombre multidimensionalizado es sometido a reducciones que lo transforman por completo en nuevas abstracciones, de orden psicológico, moral o metafísico. En este sentido, Ionesco empaña la gloria de todos sus demás compañeros, en la monumental tarea de deshumanizar al hombre. Fue él quien creó el último personaje burgués, Bérenger, alrededor del cual todos los personajes van transformándose gradualmente en rinocerontes, o sea, en abstracciones. ¿En qué se habrá transformado el último representante de la especie humana, el último y el único, cuando todos los demás ya desaparecieron, sino precisamente en la abstracción de la especie humana? ¿Bérenger no es más que la negación del rinoceronte, y, por lo tanto, él mismo es un no rinoceronte alienado? El no posee ningún otro contenido más que el de la simple negación. Esta fue la trayectoria del teatro desde el surgimiento de la burguesía moderna.

Contra ese teatro deberá surgir otro, determinado por una nueva clase, que disienta no solo en sentido estilístico, sino de manera mucho más radical. Este nuevo teatro, materialista dialéctico, será también forzosamente un teatro de abstracciones, por lo menos en su fase inicial. No solo abstracciones superestructurales, sino también infraestructurales. Sus personajes todavía revelan, en algunas piezas de Brecht, su condición de simples objetos. Objetos de funciones sociales determinadas que, entrando en contradicción, desenvuelven un sistema de fuerzas que determina el movimiento de la acción dramática.

Este teatro apenas acaba de nacer y aún carece de fundamentos teóricos suficientemente bien formulados. Solo la práctica constante hará surgir la nueva teoría.